L'ART SACRÉ

Revue mensuelle

Les musiques de l'Église

1 - 2

Septembre - Octobre 1961

Du pain sur la planche

La liturgie connaît, de nos jours, une restauration spectaculaire. L'effort des centres de recherche s'est vu couronné de succès. L'autorité suprême de l'Église a promulgué des décrets qui ont comblé de joie pasteurs et fidèles. On voit actuellement curés et paroissiens soutenir des efforts étonnants. Les principes sont clairs, la bonne volonté est manifeste.

Mais un certain malaise commence à se faire sentir. Les fidèles voient bien ce qu'on leur demande d'abandonner, ils ne sont pas toujours comblés par ce qu'on leur propose.

Dans l'ordre des réalités visuelles comme dans le domaine musical, que leur offre-t-on en effet ? Un décapage. Mais nous savons que le décapage n'est légitime en architecture que dans la mesure où il révèle un appareil de pierre digne d'être vu. Que de murs misérables n'offre-t-on pas de nos jours, des parois hâtivement et mal construites, des murs bricolés par le temps ! Ce spectacle est plus affligeant que la vieille peinture.

Mais le décapage n'atteint pas seulement le gros œuvre de l'Église. Il touche aujourd'hui toutes les formes de l'expression sacrée. Il semble que, parfois, la restauration liturgique ne puisse être commencée sans que l'on en vienne à créer tout d'abord un vide aussi poussé que possible. Mais ce vide ne ressemble guère au « rien » de saint Jean de la Croix. Celui-ci est une plénitude, celui-là une misère. C'est la misère contemporaine de cerveaux qui croient que la partie est gagnée lorsque l'esprit de géométrie a disposé toute chose selon un ordre abstrait. Dans de semblables esprits, tout est redoutable et les meilleurs principes liturgiques, les plus vrais, les plus indiscutables sont à l'origine de graves erreurs. On cisaille des chandeliers anciens, on démonte des retables, on fait taire des chorales, on réduit l'orgue au silence. Citons un fait : dans une paroisse où vivait encore la tradition de la messe accompagnée par des instruments de cuivre, le prêtre soucieux de liturgie a dispersé les musiciens et détruit *les instruments. Mais le mal est plus grave quand il est*

invisible. Combien d'œuvres et de traditions chorales ont-elles disparu de la sorte, c'est le secret d'une époque souvent barbare.

Ce manque de discernement risque de susciter de nouvelles difficultés. En confondant qualité et dénuement, la liturgie la mieux pensée, la plus réfléchie, risque souvent de ne pas être saisie par les fidèles. Le mystère du Christ se manifeste par la vertu propre des sacrements, mais il a plu à la Sagesse éternelle de lier cette manifestation à des formes non seulement intelligibles mais sensibles. Il existe un « instinct » de la foi. Les théologiens entendent par là, non pas une réalité différente de la vertu théologale, mais cette même puissance surnaturelle, en tant qu'elle envahit l'homme tout entier. L'instinct de la foi guide les actes conscients mais baigne aussi de sa lumière les couches les plus profondes du psychisme humain. Si la foi n'atteignait pas ce monde subconscient, l'homme ne serait qu'à moitié baptisé. Nous savons, au contraire, que sa personne tout entière, lumineuse et obscure, a été plongée par le baptême dans la foi. Dieu atteint l'homme par sa Parole. Ce Verbe suscite d'abord le « oui » joyeux de son esprit en se manifestant dans des concepts. Mais Dieu communique aussi sa lumière dans de plus humbles formes d'expression : il peut ainsi atteindre le subconscient du baptisé. Il parle alors par des images, des gestes, des symboles ; toute la surréalité du langage poétique se voit ainsi utilisée par la Parole divine, dont la Bible nous dit qu'elle est un glaive qui parvient jusqu'à la division de la moelle et des os.

Il existe donc dans l'Église une fonction poétique qui n'est pas seulement tolérée *pour le délassement des clercs ou la distraction des fidèles. Elle constitue un courant d'eau fraîche que l'esprit de Dieu peut féconder et transformer en eau vive, en source d'espérance et de contemplation. La liturgie est le confluent providentiel de ce fleuve et de l'Esprit.*

Le canal liturgique s'est peut-être trouvé envasé au cours des siècles. Un nettoyage était nécessaire, mais il s'avère urgent de le remettre en eau et ceci nous conduit à quelques remarques sur l'état présent de la liturgie.

Nous sommes obligés d'avouer que la célébration liturgique paroissiale est, de nos jours, en France, un peu assise entre deux chaises. Il existe encore des paroisses qui hurlent la messe des anges ou s'abreuvent de cantiques ineptes. Il en est d'autres où l'encombrement du commentaire, la médiocrité des chants et la sécheresse de l'architecture et du décor ne laissent plus guère de place à l'expression poétique de la foi. Pour bien des chrétiens, il est aussi pénible d'être soumis à l'indigence de l'imagination et du cœur que d'être plongés dans la vulgarité.

Des efforts louables ont été faits. Plusieurs essais de chant des psaumes méritent l'attention ; nous souhaitons, dans ce domaine, que ces efforts se multiplient : le temps fera le choix. On compose encore des cantiques. Les paroles sont généralement d'un niveau supérieur à celles du siècle passé, mais la musique n'a pas toujours suivi le mouvement. Il existe des œuvres qui correspondent exactement au style néo-saint-sulpice dont on constate de nos jours la redoutable vigueur. Il faut les dénoncer et les exclure de notre liturgie au même titre que les mauvaises images.

Mais que sont devenues les autres formes de la musique sacrée? Tournons-nous d'abord vers le passé. Nous reconnaîtrons vite que l'histoire musicale de l'Église a connu un grand nombre de formes qui ont été, à tort, oubliées ou méprisées. Certes, nous devons porter des jugements, apprécier la plus ou moins grande conformité de ces formes à l'esprit de la liturgie. Gardons-nous toutefois des exclusives. N'allons pas exclure les instruments ou les solistes de nos célébrations en arguant des déformations du siècle dernier. Ne confondons pas de médiocres harmonisations avec le contrepoint de Josquin des Prez. Si nous voulons faire un procès à l'esprit religieux de Mozart, donnons-nous la peine de faire une véritable analyse harmonique de l'Ave verum.

Ce regard sur le passé nous rappellera l'humilité. Nous nous rendons compte qu'en matière de poétique liturgique il est plus facile, de nos jours, d'exclure et de systématiser que d'inventer. Certaines formes peuvent renaître, d'autres se transformer, d'autres encore, inutilisables aujourd'hui, nous rappeler sans cesse ce devoir d'inventer. La gloire de Dieu y gagnera et la foi des fidèles y trouvera une forme de nourriture dont elle est, pour l'instant, quelque peu frustrée.

Avec cette nécessaire humilité viendra la liberté, celle qui permet au cœur de chanter, à l'âme de se livrer et à la liturgie de retrouver ses reflets changeants et fidèles de vêtement de la Parole.

Les musiciens et les poètes ont encore bien du pain sur la planche.

VARIATIONS SUR UN THÈME : MUSIQUE SACRÉE

Devant la multiplicité des qualificatifs et le peu d'accord sur leur contenu, mieux vaut commencer par préciser le sens des termes employés ici. Plutôt que de parler de musique religieuse ou spirituelle, termes essentiellement vagues, nous préférons parler de musique sacrée. On entend ce qualificatif dans son sens original : ce qui est retiré du domaine de l'homme pour être offert, pour devenir la propriété de Dieu. De cette manière on évite à la base la discussion sans issue sur le caractère « religieux » interne de la musique : rappelons que le simple fait de l'existence de la parodie (musicalement parlant : l'adaptation d'une musique à un texte autre que celui pour lequel elle fut créée d'abord) ou encore l'utilisation des *teneurs* profanes dans la polyphonie (les innombrables messes de l'« homme armé » par exemple) démontrent sans ambiguité l'impossibilité d'une définition de la musique dont nous voulons parler par son contenu, son essence sonore. Cette musique sacrée sera liturgique si elle est conforme aux exigences de fait de l'autorité ecclésiastique et qu'elle peut donc prendre une place dans la liturgie; on pourra parler de musique rituelle par analogie pour les musiques des cultes non chrétiens. Il est évident que ces exigences de fait peuvent varier; il suffit de comparer, par exemple, deux documents pontificaux publiés à cinquante ans de distance : le *motu proprio* de S. Pie X et l'Encyclique *Musicae sacrae disciplina* de Pie XII.

A y regarder de près on s'aperçoit très vite que cette musique sacrée se meut historiquement, comme toute la vie de l'Église, entre les deux pôles complémentaires : tradition - inspiration ou, ainsi que le disait récemment le R.P.

Y. Congar OP, institution et prophétisme. La disparition de l'un de ces deux pôles fausse les perspectives de l'ensemble et donc la vie même de la musique sacrée. Lorsque l'autorité est obligée de procéder à une réforme, parfois sévère, de condamner des abus d'ailleurs parfaitement évidents, et donc d'appuyer momentanément dans un sens plutôt qu'un autre, le correctif est déjà contenu dans le remède. Il est clair aujourd'hui que le *motu proprio* de S. Pie X est à l'origine du mouvement grégorien, c'est-à-dire d'une nouvelle découverte, *à partir de la sensibilité musicale et spirituelle du XX^e siècle*, d'une réforme d'expression sonore dont les monuments restent largement conjecturaux quant à l'interprétation et qui n'a continué de vivre réellement que dans le petit nombre de mélodies contenues dans le missel. En même temps le *motu proprio* a eu pour effet de revivifier la polyphonie de l'ère palestrinienne et d'orienter les recherches de style des compositeurs contemporains dans le sens d'une polyphonie sans accompagnement et souvent d'inspiration modale. Si l'on avait déduit du texte de S. Pie X une inconvenance fondamentale, interne, de certaines formes musicales dans le domaine sacré, on se serait trompé d'autant plus lourdement que le document prévoyait expressément la possibilité pour l'Ordinaire (l'« évêque du lieu ») d'autoriser dans telles ou telles circonstances des formes autres que celles mentionnées; on sait que S. Pie X avait immédiatement ajouté à l'intention des catholiques autrichiens et d'Allemagne du Sud que les messes concertantes de Mozart et de Haydn qui y étaient en usage pouvaient continuer de vivre dans le cadre de la grand-messe liturgique.

Si l'on veut comprendre l'importance de l'Encyclique de 1955, il faut la replacer dans le contexte de la vie de l'Église. En cinquante ans elle a changé en profondeur. La qualité du mouvement liturgique, des études bibliques, un véritable retour aux sources chrétiennes en même temps qu'une « prise directe » très vive sur l'actualité du temps, l'accession à l'âge d'adulte spirituel de nombreuses chrétientés extra-européennes cependant que se dessinait l'extension du mouvement œcuménique, tout cela a eu à travers l'Église un retentissement profond. Le « Prophétisme » s'est retrouvé vivifié. C'était heureux et bien nécessaire. Ainsi les formes les plus diverses de la vie chrétienne ont rejoint la véritable échelle de valeur; on a pu distinguer sans complexe entre le donné essentiel et les modalités pratiques nées au cours de l'histoire pour telle raison et en tel lieu. Ce renouveau n'a pas que des aspects positifs; la conscience très vive de l'action communautaire de la liturgie eucharistique, la re-formation d'une véritable assemblée liturgique ont pu conduire ici et là à vouloir éliminer tout ce qui ne permet pas sa manifestation continue, à bannir le silence (« refuge de l'individualisme dans la prière ») au même titre que le petit ensemble de chanteurs professionnels, voire l'« individualiste par définition » (!), l'organiste, sous prétexte que le temps de l'Ave Maria par une cantatrice d'opéra, au besoin soutenue par un solo de violoncelle ou de harpe, était maintenant révolu... Il suffit d'évoquer ces excès de zèle ou ces incompréhensions pour les remettre en place. Mais c'est aussi dans le contexte de ces dangers que se place l'Encyclique *Musicae sacrae disciplina* qui donne si vivement l'impression d'un hymne à la gloire de la musique sacrée sous ses formes infiniment variées.

Aussi est-il question dès le paragraphe initial de la lettre de Pie XII du premier but de la musique sacrée : « célébrer avec plus d'éclat le culte divin », ce qui ne peut aboutir qu'à « nourrir plus efficacement la vie spirituelle des fidèles ». L'historique qui s'enchaîne à ce préambule est hautement significatif. Pie XII cite le « De origine animae hominis » de saint Augustin pour rappeler que Dieu « a accordé aux mortels doués d'une âme raisonnable la musique » pour les rendre conscients de l'« harmonie de la création ». Il rappelle que « le chant sacré *et* l'art musical » (et non pas le chant sacré seulement!) ont été pratiqués dès la plus haute Antiquité dans le culte du vrai Dieu. Le premier exemple cité montre Marie, la sœur de Moïse, chantant au son du tambourin cependant que le peuple entier l'accompagnait de son chant. Plus tard — c'est le deuxième exemple cité par le texte de l'Encyclique — le roi et « tout Israël s'ébattaient devant Yahweh au son de toutes sortes d'instruments de bois de cyprès, de cithares, de harpes, de tambourins, de sistres et de cymbales. » (II Sam. VI, 5). Il est d'autant plus clair que ces exemples ont été choisis avec une intention très nette que cet exposé historique se termine par le paragraphe que voici : « Ainsi, sous l'impulsion et l'inspiration de l'Église, la science de la musique sacrée a parcouru au cours des siècles un long chemin qui l'a conduite cependant, parfois lentement et non sans peine, peu

à peu, de perfection en perfection : à savoir, des simples et pures mélodies grégoriennes jusqu'aux grandes et magnifiques œuvres d'art que non seulement les voix humaines, mais les orgues et autres instruments de musique ennoblissent, embellissent et amplifient sans limite. »

La musique sacrée, conscience de l'harmonie de la création, est « sans limites » dans ses moyens comme dans ses formes. Le texte rappelle les règles de cet art qui participe d'une façon plus intime que tous les autres au mystère du culte, à la liturgie; ces règles sont celles de l'art tout court qui n'a pas d'autre but que de « refléter l'image de l'infinie beauté de Dieu ». Le pape rappelle en passant, mais avec une insistance significative, l'importance de la musique sacrée extra-liturgique; il précise une donnée qui n'avait jamais été exprimée avant lui avec autant de clarté : que « tous ceux qui composent de la musique suivant leur talent artistique, ou la dirigent, ou encore l'exécutent, soit vocalement, soit au moyen d'instruments de musique, tous ceux-là exercent incontestablement, bien que d'une autre et différente manière, un véritable et authentique apostolat ». Et Pie XII ajoute : « Qu'ils estiment donc grandement cette mission, en vertu de laquelle ils sont non seulement des artistes et des maîtres ès arts, mais encore des ministres de Notre-Seigneur Jésus-Christ et les collaborateurs dans l'apostolat. » Tout le reste — c'est-à-dire la moitié — du document pontifical est consacré aux différents genres de la musique liturgique et extra-liturgique; on insiste sur la richesse que représente cette diversité infinie. L'orientation générale de cet exposé est assez bien définie par trois détails révélateurs : la diversité des musiques liturgiques des différents rites est une richesse qu'il faut préserver à tout prix contre les apôtres de l'uniformisation, les instruments qui sont très efficaces pour atteindre la haute finalité de la musique sacrée parce qu'ils « expriment d'une manière ineffable les sentiments de tristesse et de joie de l'âme » et enfin les missionnaires qui devront « promouvoir l'amour du chant religieux qui est cultivé par les hommes qui leur sont confiés » afin que la *laus divina* soit célébrée « dans la langue et avec les mélodies qui leur sont familières ».

Le récent IV^e^ Congrès International de Musique Sacrée (juin 1961 à Cologne) a montré que l'appel de cette encyclique avait été largement entendu à travers le monde. Nous avons vu des danseuses sacrées des Indes, entendu de nombreuses communications sur la musique des chrétientés extra-européennes (Asie, Afrique, Océanie) avec des illustrations sonores souvent enthousiasmantes dans lesquelles de toute évidence la jeunesse et l'inspiration purement musicale étaient à la hauteur de l'inspiration par l'Esprit Saint. Nous avons participé avec émotion et émerveillement aux splendeurs liturgiques et musicales des différents rites; nous avons entendu dans les concerts spirituels qui avaient lieu au moins tous les soirs d'admirables compositions sacrées anciennes ou contemporaines (jusqu'à la création de fragments d'un opéra sacré sur Saint Thomas More où la technique sérielle était naturellement et magistralement intégrée). Et nous sommes revenus en nous demandant pourquoi dans la grande majorité de nos églises, pendant les offices solennels, la musique est si pauvre, si schématique, si médiocre — lorsqu'elle manifeste son existence autrement que par le chant du célébrant et la réponse plus ou moins molle des membres de l'assemblée... Comment se fait-il que l'appel lancé par Pie XII n'a pas produit chez nous, en pratique aussi, une floraison aussi splendide que celle qui nous fut montrée au Congrès de Cologne? Il ne nous appartient pas — et il n'est pas dans notre propos — de donner un essai de réponse à cette question, mais simplement de montrer les très nombreuses

possibilités qui s'offrent, les formes et les modes d'expression de la musique sacrée qui ont été utilisés « des origines à nos jours », selon l'expression consacrée.

Dès l'Ancien Testament, une grande variété de formes de la musique sacrée se présente, dans des documents sonores dont l'authenticité et la fidélité à une tradition très ancienne est incontestable (AM 8) (1). Au centre : la cantillation juive de la Bible, ce récitatif musical qui suit la syntaxe et la logique de la formation des phrases, qui fait voir leur structure par de petits motifs, mais qui peut traduire en même temps le sens le plus profond de certaines tournures ou de certains mots de façon expressive. L'essentiel des chants liturgiques des différents rites chrétiens, ceux en particulier qui sont réservés aux célébrants, dérive directement de là, — mais aussi le récitatif de la musique occidentale, celui qui connut une telle faveur au XVII[e] et au XVIII[e] siècle. Il est curieux que cette forme très simple, monodique, éminemment apte au culte et très proche de la méditation des textes ou de la prière au sens strict, n'ait pas incité nos contemporains, ceux qui expriment la spiritualité d'une assemblée (qui a davantage que beaucoup de générations antérieures le sens de la parole du Verbe Révélé) à créer à partir de là des modes nouveaux de la lecture à haute voix. Puisqu'il est maintenant d'usage de proclamer certains textes de l'Ecriture dans la langue de l'assemblée, même au cours des offices solennels, pourquoi ne pas chercher pour cette proclamation un récitatif musical qui tienne compte du génie de la langue? Dans cette *Musique de la Bible* il faut ne pas oublier les orchestres du temple utilisant les instruments populaires traditionnels. Mais dès cette époque la musique sacrée n'était pas limitée aux chants et compositions instrumentales du temple et de la synagogue; il y avait une musique sacrée qui se prolongeait dans la vie publique ou privée, ou qui préparait les offices solennels.

La musique sacrée des rites orientaux ouvre des perspectives très fécondes pour nous d'abord par l'utilisation courante de la forme litanique (AMS 12014, 5002 et 5003). Celle-ci n'est plus utilisée que très rarement dans notre liturgie solennelle et pratiquement pas au dehors. Elle est pourtant de forme essentiellement communautaire. Les rites qui ont, surtout depuis le XVIII[e] siècle, introduit la polyphonie embellissent cette forme (et bien d'autres, jusqu'à la psalmodie) par l'usage du faux-bourdon. Toutes les formes de la psalmodie ou de la prière chantée responsoriale peuvent y puiser des possibilités de solennisation dont les moyens musicaux ne sont pas au-dessus de la portée de la plupart des assemblées, en tout cas des chœurs plus ou moins entraînés. Les combinaisons sont nombreuses. S'il s'agit du chant des psaumes par exemple, on peut très bien concevoir une alternance que nous avons pratiquée encore dans les offices solennels de certaines cathédrales. Un verset est chanté monodiquement, par un soliste ou un petit groupe; un autre par l'assemblée entière, un troisième introduit la polyphonie simple et prenante du faux-bourdon, puis c'est l'orgue qui joue un verset sur le même *cantus firmus* afin de ménager la pause si importante de la méditation sur les textes, sur les prières qui sont chantées...

Il y a une immense et admirable littérature d'orgue qui met en œuvre ces mélodies de la messe ou des autres offices solennels (AMS 2/3, 1). Il ne s'agit nullement de fioritures gratuites, de guirlandes sonores (qui ne sont jamais gratuites si on a affaire à une assemblée et à un organiste qui ont l'esprit de la liturgie comme celui de la musique sacrée), moins encore de bouche-trous sonores pour éviter le silence pendant des cérémonies qui ne prévoient pas de musique. L'orgue n'est pas là, comme l'a écrit un jour Paul Claudel dans une page truculente s'adressant aux organistes qui « manœuvrent leur mastodonte » en « déchaînant des Nia-

(1) Les principales références de cet article se trouvent dans la collection : LES ARCHIVES DE LA MUSIQUE SONORE, éditées chez LUMEN.

garas », pour « remplacer la prière par l'engourdissement de la conscience » et le remplacer éventuellement par le bercement de la sentimentalité avec trémolos, voix humaines, gambes sur fonds massifs et autres accessoires dont l'usage se perd d'ailleurs, comme tout ce qui relève d'une esthétique symphonique étrangère à la nature même de l'instrument. Il est là pour aider à la méditation, pour prolonger la prière vocale dans la contemplation à laquelle elle doit nécessairement conduire. D'où l'importance des thèmes utilisés. Il faut que l'assemblée associe directement à la mise en œuvre des thèmes par l'organiste les paroles, le sens des paroles que ces thèmes traduisent musicalement. Chantant la messe de la fête de la Transfiguration, je fus profondément aidé par l'organiste qui joua au moment de la communion, après l'Agnus-Dei, une harmonisation du « choral du veilleur » (Réveillez-vous, nous crie la voix). Le jugement dernier, le retour du Seigneur transfiguré, rappelé au moment de la communion à son corps, semence d'immortalité selon l'enseignement patristique, — quelle admirable théologie musicale! Mais il est essentiel que les thèmes utilisés parlent à ceux qui les entendent.

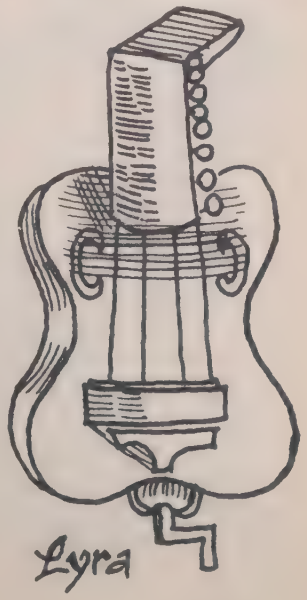
D'une manière plus générale, certains rites orientaux nous font découvrir, par la conception même de la musique sacrée qui leur est propre, la profonde efficacité des silences ou plus simplement encore de la musique entendue. Dans la plupart d'entre eux, l'assemblée ne chante jamais, elle écoute; dans d'autres, elle répond simplement par des acclamations toujours répétées et très courtes. Tous ces rites ont dans leur trésor musical une caractéristique extrêmement importante et dont il est à craindre parfois que nous perdions la notion aujourd'hui : la longueur des offices solennels. J'ai entendu reprocher à notre grand-messe, sur le mode plaisant et amical d'ailleurs, qu'elle était terminée au moment précis où on commençait à « être en train », où la mise en condition pour la prière véritable (qui est une des fonctions évidentes de la musique sacrée) commençait à se faire sentir. Une enquête récente faite dans des milieux très variés signalait (nombreuses réponses de laïcs fervents) l'inconvénient que peut présenter, à partir du moment où le mouvement liturgique a porté ses fruits, l'usage du meilleur missel personnel; chacun lit dans son livre au lieu d'écouter ce qui est chanté et de participer effectivement à l'action liturgique. Car il est évident que la très grande majorité des pièces du répertoire de plain-chant du rite latin (AMS 12001, 12002, 12003, 12004, 11 D) est destinée musicalement à être exécutée par un petit nombre de chanteurs sinon professionnels, du moins très entraînés, qu'elle est un objet de méditation et de contemplation. Même lorsque d'excellentes méthodes permettent de faire chanter à une assemblée très nombreuse des Introïts ou des Graduels par exemple, il restera toujours des pièces à entendre, par exemple les versets des psaumes qui alternent avec l'antienne de l'offertoire ou de la communion par exemple.

L'imposant répertoire de la polyphonie depuis ses origines médiévales (AMS 5005, 5009 et 5010) offre des possibilités si variées qu'il est évidemment impossible de les traiter toutes dans ces lignes. Depuis que nous savons par des documents incontestables que, sauf certaines exceptions locales, l'ensemble de ce répertoire dit « a capella » était effectivement interprété par des voix *et* des instruments, en utilisant toutes les combinaisons possibles (les instruments doublant certaines parties, soulignant certains thèmes musicalement ou spirituellement essentiels — AMS 4 — remplaçant certaines voix, etc.), on s'est mieux rendu compte de la vie et de la richesse prodigieuse d'un style trop souvent considéré comme « abstrait » et « savant ».

Lorsque Victoria écrit par exemple tout un ordinaire de messe sur la parodie d'un motet, le répons des Matines de la Pentecôte « Dum complerentur dies Pentecistes » (AMS 23 D), c'est pour que l'assemblée, qui avait entendu ce motet, qui en connaissait les thèmes, soit en quelque sorte enveloppée d'un bout à l'autre de l'atmosphère de la fête, qu'elle ne perde pas conscience dans une seule des prières chantées de la liturgique eucharistique que « les jours de la Pentecôte sont accomplis ». Pourtant l'usage de cette polyphonie serait, en soi, plus efficace encore dans les textes du Propre — temporal ou sanctoral — et il est bien regrettable que l'on oublie si facilement les trésors qui existent dans ce domaine et que les musiciens contemporains soient si rarement sollicités de l'agrandir en utilisant un langage musical qui nous est particulièrement proche. L'introduction de quelques instrumentistes (on se rend compte par exemple dans la messe « Hercules Dux Ferrariae » de Josquin des Prez de l'apport que constituent trois instruments renforçant à certains endroits le *cantus firmus*, les thèmes essentiels présentés en valeurs longues, d'ailleurs faciles à bien exécuter par des instrumentistes qui n'ont pas besoin d'être des virtuoses) peut contribuer admirablement à « célébrer avec plus d'éclat le culte divin » (Pie XII).

Ces mêmes instrumentistes peuvent d'ailleurs avoir des parties autonomes. Pourquoi la sonate d'église (AMS 17) qui a donné naissance à tant d'authentiques chefs-d'œuvre d'art sacré pendant plusieurs siècles est-elle complètement abandonnée aujourd'hui? Il ne s'agit pas seulement de faire revivre un admirable et vaste répertoire qui n'est plus utilisé aujourd'hui que par les orchestres de chambre au concert, mais de créer des œuvres nouvelles, toujours en utilisant des modes, des thèmes ou même des « atmosphères » musicales qui peuvent effectivement promouvoir la prière de l'assemblée. Les instrumentistes qualifiés ne manquent pas, même aujourd'hui, parmi les générations plus jeunes surtout. Il y a des pays où cette participation instrumentale est restée en usage. Dans tel village autrichien, la grand-messe d'un jour de saint Joseph, en semaine, était une partition de Joseph Haydn et toutes les parties vocales et instrumentales d'une œuvre nullement facile étaient fort bien tenues par les paroissiens (le cordonnier jouant parfaitement une partie de deuxième cor fort périlleuse); personne au demeurant, ni les exécutants ni l'assemblée, ne songeait le moins du monde à un concert en la circonstance; il s'agissait simplement de rehausser avec tous les moyens possibles la beauté, la majesté et la solennité de la grand-messe. N'y a-t-il pas une sorte de « profanation » au sens rigoureux à faire passer tout ce répertoire au concert, fût-il spirituel (AMS 13, 7, 29, 5007)?

Dans la plupart des cas, cette musique concertante, dont les chefs-d'œuvre se répartissent sur trois siècles, est d'ailleurs le fruit d'une méditation très approfondie des textes composés et elle révèle un souci évident d'intégration liturgique. La « messa concertata » de Pier Francesco Cavalli (AMS 14-15), qui se situe pourtant au début de ce style, contient de nombreux exemples de cette traduction musicale très imagée, très « catéchétique », serait-on tenté de dire, du texte liturgique au-delà de ses beautés musicales. Les chromatismes croisés du « Crucifixus » par exemple ou cette séquence où les voix élevées à l'unisson psalmodient sur un mode grégorien « Et unam sanctam catholicam » par-dessus des motifs mouvants de cordes, cet « unam, unam » qu'on entend se répéter les deux chœurs à l'unisson par-dessus quelque chose qui est comme les vagues de la mer ou les péripéties du temps; ou encore le motif en ronde des violons sur le « Et resurrexit », presque aussi dansant que le motif « cum sanctis tuis » de la messe de Requiem en plain-chant, qu'on ne peut pas ne pas associer aux rondes des bienheureux dans les fresques



Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto

de Fra Angelico. L'un des psaumes des Vêpres mariales de Vivaldi, le « Nisi Dominus » (et le Magnificat en sol mineur qui a si visiblement inspiré J.-S. Bach) montre tout ce que le style concertant faisant appel à une voix et quelques cordes peut faire apparaître dans le texte sacré : ce serait une analyse détaillée de la partition qui montrerait facilement la méditation personnelle qui est à l'origine des motifs musicaux traduisant les versets; un détail qui en remplace beaucoup d'autres : la doxologie trinitaire est le seul verset où les cordes (l' « orchestre ») se taisent, la voix seule n'est plus soutenue, elle ne dialogue plus qu'avec une viole d'amour (AMS 25).

Lorsque Michel Haydn écrit le Requiem pour les funérailles du prince-archevêque à Salzbourg, il commence dès le début par bâtir tout son introït sur le motif grégorien de cette page; le verset — vingt ans avant le Requiem de Mozart — est psalmodié sur le *tonus peregrinus* du plain-chant, celui du psaume célébrant la sortie du peuple d'Israël des épreuves de l'exil et de la captivité (In exitu Israel de Aegypto); le Benedictus utilise lui aussi le *cantus firmus* grégorien correspondant (AMS 6). La première messe de Mozart, écrite pour la consécration de l'église de l'orphelinat de Vienne KV 139, commence dès le début par une construction litanique du Kyrie d'une gravité étonnante au regard de la production de son temps et les accords verticaux, trois fois répétés, alternent avec des motifs de trois trombones, cet instrument « objectif » et ecclésiastique par excellence des compositions médiévales; mais toute la partition abonde en manifestations de cet approfondissement du texte composé avec les moyens de la musique de son temps (AMS 16). Pour cette même consécration, le garçon avait composé un motet d'offertoire sur des versets du psaume 65 : « Benedictus dicite nomini eius » ; il le fait sur ce VIII^e^ mode du plain-chant particulièrement utilisé, à des endroits essentiels dans l'office de la dédicace des églises, ce qui est d'autant moins fortuit qu'il a employé bien d'autres modes grégoriens dans ses compositions d'église (AMS 12.007). Ce qui montre, entre parenthèses, que cette abondante « musique salzbourgeoise » que l'on reproche parfois à Mozart et qui n'était que l'expression de sa soumission aux prescriptions régissant de fait la musique des églises de sa ville natale, n'est qu'une longue parenthèse dans son œuvre, personne ne contestant plus la valeur de musique sacrée des œuvres écrites après Salzbourg, la grande messe en ut mineur KV 417a, l'Ave verum ou le Requiem.

Il est certain que le style concertant avec ses instruments obligés, qu'ils soient rythmiques ou mélodiques, offre encore de nombreuses possibilités. Peut-être le renouvellement dans ce domaine nous viendra-t-il des jeunes chrétientés d'Afrique et d'Asie. Au Dahomey le « Hanyè », sorte de chant responsorial traditionnel jadis utilisé lors du couronnement des rois, a déjà donné naissance à une abondante littérature chrétienne; il est tout naturellement accompagné par les sistres et gongs qui le rythment et le soutiennent depuis toujours, même à l'église (AMS 12.017). Un prêtre noir de la République Voltaïque qui nous présente les chants mossis d'un salut du Saint Sacrement chez les Sœurs de l'Immaculée Conception de Manga, chants rythmés par les tambours traditionnels dèndré et lunga, remarque tout naturellement que « leur voix mystérieuse est capable de traduire les choses les plus sublimes, autant et plus qu'une voix humaine » (AMS 12.018). A Bènarès, aux Indes, les chants des chrétiens ne sont pas seulement écrits dans les modes indoustanis traditionnels, mais ils utilisent, eux aussi, les instruments de la musique du pays, instruments à cordes ou à percussion (AMS 12.019). Il est fort intéressant de constater combien ces formes apparemment très éloignées sont proches du plain-chant et avec quelle perfection naturelle elles alternent avec lui. On peut d'ailleurs faire l'expérience dans les pays où la tradition concertante du XVIII^e^ s. s'est perpétuée : le propre grégorien et un ordinaire concertant de qualité ne font pas moins bon ménage musical, la juxtaposition de styles historiquement différents est aussi valable que les styles successifs des grandes cathédrales.

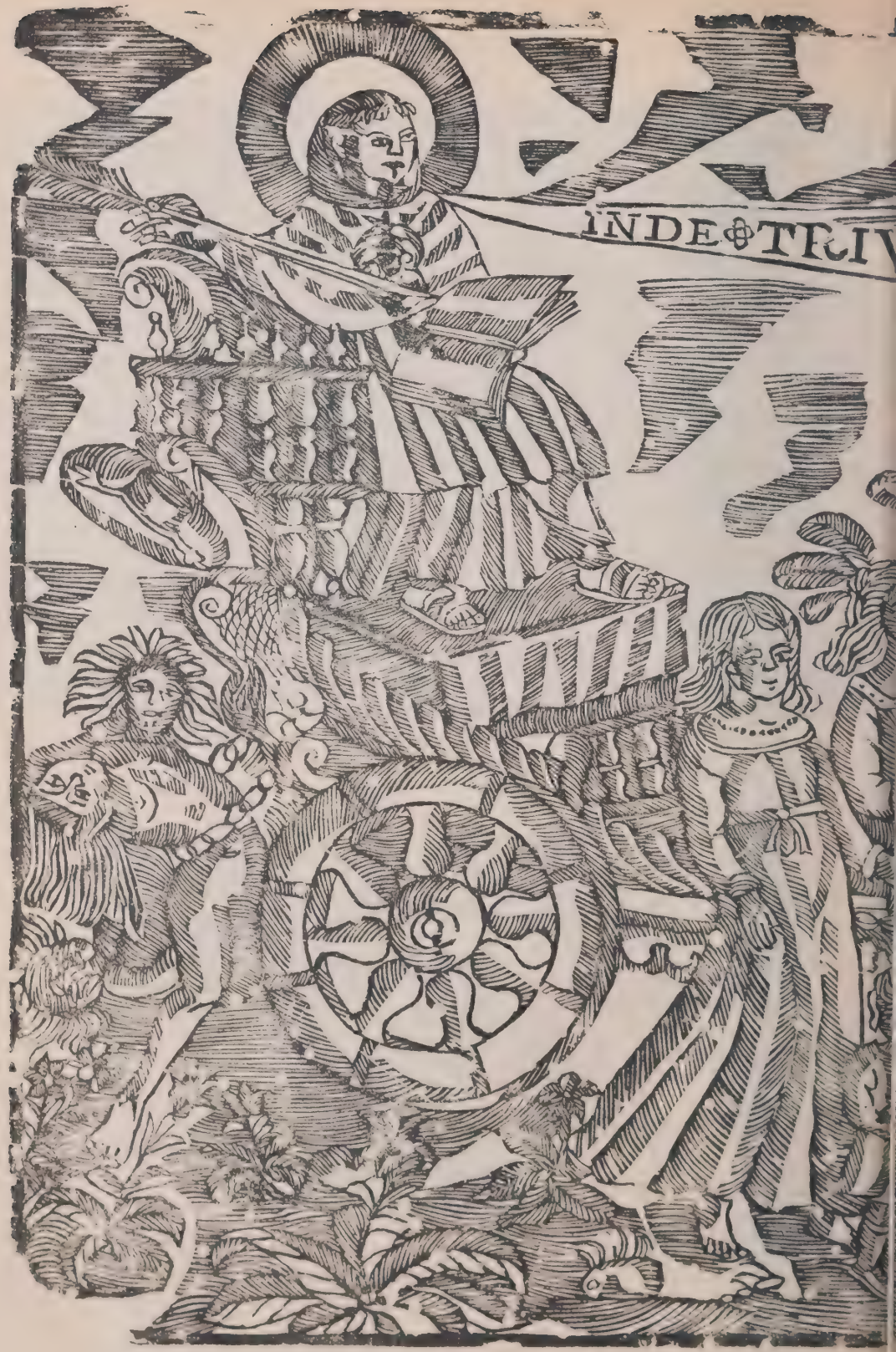
L'une des tentatives les plus originales et les plus fécondes, semble-t-il, dans le contexte spirituel et musical de notre temps, est celle de la messe responsoriale ou avec cantus firmus

Tapisserie de l'Apocalypse d'Angers. – La trompe marine.

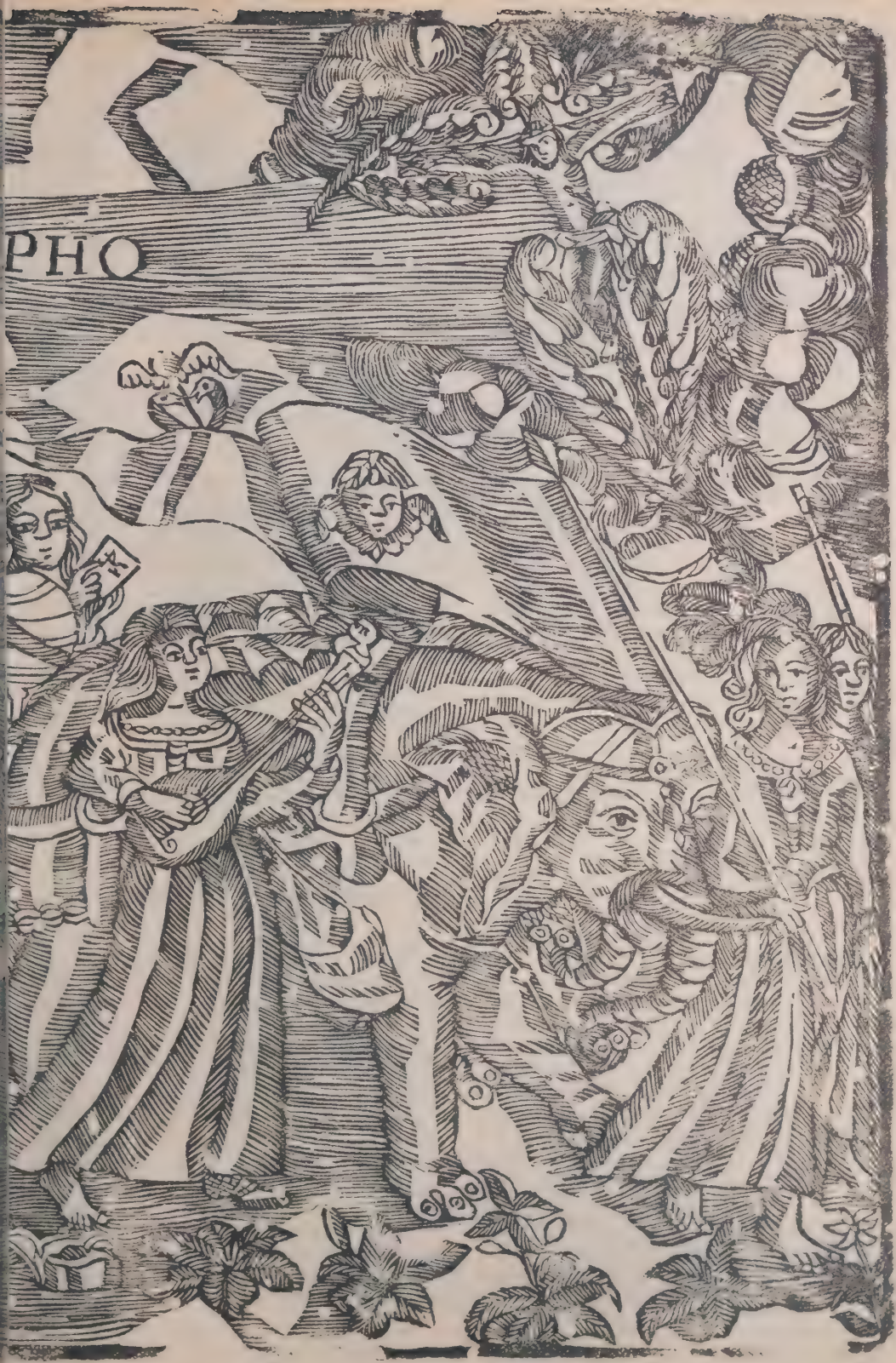
grégorien. Pour permettre à l'assemblée et au chœur de chant de collaborer d'une façon efficace, de maintenir le chant à l'unisson de la nef, sans pour autant supprimer la polyphonie de la schola, de la maîtrise ou du chœur, des musiciens contemporains ont de plus en plus recours à la messe responsoriale (pratiquée d'ailleurs jadis au moins à l'époque palestrinienne). La nef chante une phrase à l'unisson et le chœur lui répond par la polyphonie, qu'il s'agisse de l'harmonisation de la mélodie grégorienne qui lui revient ou d'une libre composition dont le style se marie avec celui du plain-chant (AMS 12.015, 12.016, 5.006). Mais les combinaisons sont infinies et il est possible, par exemple, de superposer la polyphonie du chœur de chant à la monodie de l'assemblée, donnant ainsi à celle-ci le goût et le sens de sa collaboration effective à la musique polyphonique. On sait que les chorals, dans les cantates et les Passions de Bach, étaient chantés de la sorte et que leur raison d'être était cette possibilité d'associer la musique « figurée » de la tribune au chant de l'assemblée. Ici encore les instruments, l'orgue en tous les cas, peut avoir son rôle obligé, concertant.

Justement : il est curieux que le retentissement de plus en plus large et profond des grands chefs-d'œuvre de l'oratorio — depuis le « Messie » de Haendel jusqu'à la « Création » de Haydn par exemple — n'ait pas encore incité à utiliser les ressources de cette forme pour les paraliturgies de plus en plus nombreuses, surtout au moment des grandes fêtes de l'année liturgique. Toutes les représentations sacrées, depuis les compositions admirables de l'oratorio à Rome (Animuccia, Cavalieri, Carissimi, etc.), jusqu'aux chefs-d'œuvre de l'époque classique (l'oratorio napolitain de Leo AMS 21 D ou l'étonnante partition du Mozart de quinze ans sur la libération de Béthulie par Judith, « La Betulia liberata » AMS 26/8), sont nées de la suspension du théâtre lyrique pendant les « temps clos » et du désir de toucher l'âme du plus grand nombre d'auditeurs par l'utilisation des ressources musicales, du langage sonore du temps. Ils sont évidemment une prédication, un témoignage, une méditation très efficace. Lors d'un récent Congrès réunissant des musiciens d'église catholiques et protestants pour étudier en commun leurs problèmes, on rappelait savoureusement que les sermons des pasteurs de saint Thomas sont oubliés depuis fort longtemps alors que leur illustration, leur mise en œuvre musicale par J.-S. Bach continue de rayonner et d'agir, au sens spirituel de ces termes; pour bien de nos contemporains, ces prédications musicales sont les seules qu'ils entendent encore et nous savons par une expérience déjà longue que leur efficacité spirituelle est certaine. C'est l'occasion de se souvenir du texte de saint Jean Chrysostome : « Notre chant n'est qu'un écho, une imitation de celui des anges. C'est dans le ciel que la musique a été inventée. Autour et au-dessus de nous chantent les anges. Si l'homme est musicien, c'est par une révélation du Saint Esprit; le chanteur est inspiré d'en-haut. »

CARL DE NYS.



La Musique participe



omphe de la Théologie!

NOTES SUR LE CHANT POPULAIRE

I. Qu'entend-on par populaire ?

Ôtons de notre esprit tout souci démagogique. Le peuple qui nous intéresse ici n'est pas la grande masse, la foule que l'on flatte par la médiocrité ou que l'on manœuvre par des sophismes. Cherchons le vrai peuple, celui qui possède des racines, un esprit, un langage. Des racines ? Où sont-elles dans la société d'aujourd'hui qui déplace les hommes comme des pions. Pour une grande part le monde assiste à une transplantation progressive de l'homme. Jadis rural, le voilà citadin. Dans les conditions actuelles du logement et du travail, il est absorbé par son labeur et ses soucis : il n'a pas encore de racines parce que les lieux où il peine, aime ou se repose ne constituent pas encore une terre, un sol propice aux germinations spirituelles. Dans ces conditions, quel esprit collectif pourrait l'animer, quel langage nouveau traduire ses inventions ? Il en est des hommes comme des plantes : sur le roc dur elles n'ont pas de racines. Sans terre, sans racine, l'homme est condamné à la vie établie, horizontale, des lichens et des mousses. Comment lui serait-il alors possible de créer un théâtre, une musique, des chansons qui soient le reflet de son âme ? Il demeure passif devant le cinéma, la radio et le disque.

Les siècles passés ont connu une musique populaire. A quelles sources s'abreuvait l'inspi-

ration? Pourquoi satisfaisait-elle les besoins profonds du peuple? Écoutons saint Jean Chrysostome : « Vous voyez des nourrices qui portent (des enfants) sur leurs bras, aller et revenir fréquemment en les berçant par des chants enfantins, pour assoupir et fermer leurs paupières. Les voyageurs eux-mêmes, qui conduisent des animaux sous les ardeurs d'un soleil brûlant, chantent aussi pour leur adoucir les fatigues du voyage. Et non seulement les voyageurs, mais les vignerons lorsqu'ils foulent le raisin, qu'ils vendangent ou cultivent la vigne, ou se livrent à n'importe quel autre travail; les matelots chantent également en faisant aller leurs rames. Les femmes elles-mêmes, lorsqu'elles tissent et séparent à l'aide de la navette les fils entremêlés de la chaîne, chantent souvent ou seules ou bien toutes réunies en chœur. Or, le but que se proposent en chantant les femmes, les voyageurs, les vignerons et les matelots, c'est d'alléger le travail et la peine, car l'âme, grâce à ces chants, supporte sans se plaindre les plus dures fatigues.» (1)

On ne saurait mieux analyser en si peu de mots l'origine populaire du chant. Saint Jean Chrysostome, dans tout le préambule du commentaire d'où ce texte est extrait, insiste sur ce point : la musique allège la peine. Elle soulage le travail quotidien, elle peut donc ôter à la prière son caractère laborieux. Le labeur n'est pas le travail : c'est le fruit du péché qui est venu se joindre à lui pour le transformer en activité pénible. L'homme, condamné à gagner sa vie à la sueur de son front, a vu l'ennui se mêler à son activité. L'ennui est toujours une obscurité; dans les ténèbres de son péché, l'homme souffre d'une tendance maladive à perdre de vue le but de son travail. Il supporte alors le poids de l'effort sans garder présent à l'esprit le fruit de son activité. Il perd ainsi le seul soulagement qu'il pourrait connaître dans la peine. En quoi la musique pouvait-elle, naguère encore, l'aider? Elle transfigurait son œuvre en lui rendant plus présente la finalité de son activité; elle lui faisait intimement percevoir le pourquoi de son effort, de sa douleur ou de ses souffrances. Cette illumination n'a d'ailleurs rien de magique : elle se fonde sur la nature des choses. Le rythme d'une activité humaine est difficile à soutenir. La cadence des rames, le ronron du rouet, le mouvement du berceau sont à la longue fastidieux. Mais qu'un chant vienne parler du port que l'on va atteindre, du vêtement qui sera tissé ou du sommeil de l'enfant qui ramènera la paix dans la demeure et le rythme des rames s'allongera, le rouet tournera sans heurt et la main se fera plus douce sur le bord du berceau. Il existe encore en Espagne des chants de forgerons qui prennent leur rythme du choc du marteau sur l'enclume, des cantilènes d'un muletier qui règle sa voix sur le bruit des sabots de sa bête.

Par la musique, l'homme a su longtemps dominer les appels les plus profonds de son être. La danse a réglé les éclats de la joie, elle a bien souvent maîtrisé plutôt qu'enflammé l'appel amoureux de l'homme et de la femme. La lamentation a rendu aux sanglots une respiration plus régulière. La musique a su de la sorte chasser de l'activité humaine le désordre ou l'angoisse en lui rendant un sens, une unité.

Mais pour qu'une musique demeure capable d'exercer cette action bénéfique sur l'activité d'un peuple, elle doit remplir certaines exigences.

Le son, saisi dans toute sa matérialité, ne peut par lui-même produire aucun effet positif sur l'âme humaine : sa puissance spirituelle vient de la forme que lui confèrent les trois principes d'unité rythmique, mélodique et harmonique. L'unité rythmique se tient au plus près de la matière sonore : ses possibilités sont infinies mais elle n'est, en définitive, qu'une disposition à la forme mélodique. Le rythme pur est oppressant ou affolant : c'est le glas ou le solo de batterie du jazz. La valeur profonde de la musique vient de l'unité mélodique et harmonique des sons préalablement rythmés. C'est dans cette unité que l'âme populaire a su trouver les sources d'un bienfait spirituel. La contre-épreuve nous est fournie par le spectacle de nos contemporains. Déracinés, désorientés, ils martyrisent la matière comme pour lui demander les principes d'une unité qu'elle ne peut construire puisque toute matière est infiniment divisible. Les blousons noirs se tournent vers Johnny Halliday et les intellectuels torturent les bandes magnétiques pour explorer la profondeur de la matière sonore. Le jeune ouvrier, contraint au rythme de la machine, peut-il échapper au Rock and Roll? L'ingénieur du son peut-il échapper à la tentation de jongler avec les fréquences? Les conditions techniques du travail, la fascination de la recherche, permettent-elles de retrouver aujourd'hui une musique vraiment populaire? Si l'on entend par musique du peuple d'aujourd'hui la simple transcription sonore de son désarroi, le Rock et le « voile d'Orphée » répon-

(1) Saint Jean Chrysostome, Commentaire sur le psaume 41. P.G., t. LV, col. 155 sq. (Traduction Vivès.)

dent parfaitement à cette définition. Il y a, pour toutes les couches du peuple d'aujourd'hui, une musique tristement populaire. Si l'on veut voir dans la musique « l'art de se faire du bien à l'âme par voie sonore », il faut alors avouer que nous sommes loin de compte : il n'y a pas de véritable *musique* populaire.

Et n'allez pas surtout arguer de la popularité de la chanson. Certes, il y a de nos jours de véritables poètes et de bons musiciens, mais où va le goût du peuple ? Les grands concours internationaux de la chanson, les succès d'Aznavour à l'Alhambra et les séances de catch musical de Halliday nous montrent clairement où va le goût de la masse. L'exotisme de pacotille, la crasse sentimentale, l'hystérie collective sont les dominantes de ce concert. Un peuple affolé cherche sa musique. Il ne la trouve pas, non par manque de créateur mais parce qu'il est déraciné. Le musicien, comme le poète, est un sourcier ; il ne peut que déceler les profonds courants d'eau vive qui demeurent cachés dans le subconscient d'un peuple unifié et stabilisé. Que seraient Sophocle sans le peuple grec et Josquin des Prez sans les hommes du XVI^e^ siècle ? Il faudra sans doute attendre l'avènement d'une civilisation plus équilibrée pour que les musiciens puissent retrouver la veine de cette musique que l'on peut dire vraiment populaire, car elle naît des aspirations d'un peuple qui a retrouvé une conscience collective.

II. La Tradition de l'Église en quête du populaire

Il est certain que dès l'antiquité les chrétiens ont tenté de mettre au service de la foi la poétique spontanée des peuples païens. On sait que saint Augustin composa entre 393 et 396 un « psaume abécédaire contre le Parti de Donat ». Ce poème tenait à la fois de l'acrostiche hébraïque et du catéchisme versifié. L'auteur dit lui-même : « Voulant aussi mettre le procès du donatisme à la portée du plus humble peuple, des moins cultivés et des plus frustes, et le leur graver autant que possible dans la mémoire, j'ai composé, en suivant l'ordre des lettres de l'alphabet latin, un psaume qui peut leur être chanté... Je n'ai pas voulu écrire ce chant en vers classiques, de

crainte que leur métrique ne me forçât à user de mots qui n'entrent guère dans le vocabulaire populaire (1). »

La caractéristique de ce chant est sa perpétuelle rime en « e » (praemonere, conturbare, mare, inde, etc.) et le refrain lui-même, seul chanté par la foule, fait rimer pareillement la fin de l'hémistiche avec la finale :

« Omnes qui gaudetis de pa*ce*, modo verum judica*te*. »

On constate par ailleurs que le rythme (ici trochaïque acatalectique) s'est dégagé des règles de la métrique classique pour les besoins du chant. Ceci représente un effort pastoral particulièrement intéressant chez l'auteur du « De Musica ».

Mais à cet exemple venu d'en haut sont venues s'ajouter, au cours des siècles, de multiples tentatives particulières plus ou moins heureuses. La musique populaire gardait souvent quelques échos licencieux ou trop badins et l'Église dut souvent réagir et contrôler le chant de la psalmodie en l'enrichissant par des hymnes. Toutefois, on nous dit de saint Césaire d'Arles qu'il « voulut et parfois même obligea les laïcs et les gens du peuple à chanter psaumes et hymnes d'une voix claire et bien modulée, comme les clercs (2) ». Les exigences de la mélodie, l'introduction des instruments de musique conduisirent les poètes sacrés à abandonner la quantité prosodique au profit d'une rythmique nouvelle qui demandait sa structure à la mélodie. Conjointement, l'assonance de la finale avec la syllabe précédant la césure, puis la rime, devaient peu à peu offrir à l'hymnologie chrétienne de nouvelles possibilités.

Par ailleurs, on note que dès le Ve siècle existaient en Gaule des cantilènes. Ces chants lyriques et épiques célébraient des événements que les romans considéraient comme faisant partie de leur héritage spirituel. Avec Clovis, héros national et religieux, la geste des Francs rejoint l'histoire de l'Église et la cantilène cherche à s'acclimater dans le christianisme. La langue vulgaire impose peu à peu la consonance des voyelles finales qui devait donner naissance à la rime française. La renaissance carolingienne marque pour un temps le retour au latin classique. On ne mentionne guère de rime dans les poésies d'Alcuin, de Raban Maur ou de Walafrid Strabon, sauf dans des pièces mineures. Mais cette « renaissance » demeurait l'apanage des clercs et le peuple restait étranger à la langue classique que parlaient les prêtres formés par les nouveaux grammairiens. Le Concile de Tours de 813 devait prescrire aux pasteurs de traduire leurs sermons en langue vulgaire.

Il est intéressant de noter qu'un des meilleurs exemples de cette langue est justement la CANTILÈNE DE SAINTE EULALIE.

Buona pulcella fut Eulália
Bel avret corps bellezour anima...

Le rythme des vers demeure discuté mais l'assonance deux par deux est évidente. Il faut donc voir là un effort pour rejoindre le peuple fidèle par sa langue, par une poétique plus adaptée, car l'usage ecclésiastique de cette cantilène semble hors de doute.

A la fin du IXe siècle, un moine de Saint-Gall, Nokter, s'était aperçu que le long neume appelé *Jubilus*, qui termine l'alleluia, était fort difficile à retenir de mémoire. Cette broderie musicale laissait en effet au diacre le temps de rejoindre l'ambon et de se préparer à la lecture de l'Évangile. Il entreprit de glisser des paroles sous les neumes, puis se livra à quelques inventions personnelles. Il ne mit d'abord qu'un mot sous chaque note et ceci le contraignit tout naturellement à chercher d'autres mélodies. Le monastère de Saint-Gall était en contact avec Byzance. La musique grecque lui révéla, avec des mélodies grecques, la musique d'orgue que le fameux Organum devait ensuite révéler aux Francs. Le caractère syllabique des chants, l'accompagnement instrumental des modèles mélodiques devaient assurer le caractère populaire de ces chants. On comprend alors le succès de ce qui se nomme maintenant en liturgie prose ou séquences.

Au XIIe siècle, le breton Adam de Saint-Victor, chanoine régulier de la célèbre abbaye parisienne, releva le flambeau de Nokter. Poète d'une grande fécondité, il composa des séquences pour tous les temps de l'année, ainsi que pour de nombreuses fêtes de saints.

Le texte s'appuie sur une rythmique régulière basée sur un nombre de syllabes allant de quatre à douze pieds. A partir de huit pieds, la césure devient importante. Quant à la rime, elle est pour lui essentielle, à la différence des proses de Nokter où elle passe presque inaperçue.

La mélodie, assez dure à l'origine, a subi de nombreuses transformations au cours des siècles suivants, les auteurs s'attachant toujours à rendre un peu de souplesse à ce que le rythme monosyllabique peut présenter de dur.

(1) Le psaume se trouve dans la P.L. t. XLIII, col. 23-32 et son introduction, traduite en partie ici, est extraite du Livre des remaniements (Retractationes), Livre I, ch. 20.

(2) Cyprien de Toulon, *Vita Caesarii Arelat*, citée par A. Leclerc, D.A.C.L., t. III, 1, col. 329.

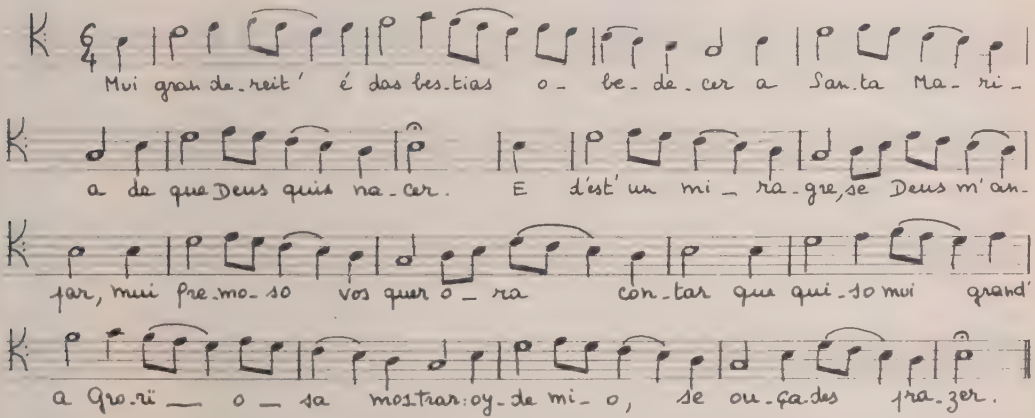
Au XIIIe siècle, la popularité des séquences d'Adam de Saint-Victor était chose incontestable.

La tradition, confirmée par des auteurs comme Venance Fortunat, auteur de l'admirable Salve Festa Dies, ou saint Thomas d'Aquin, devait aboutir à une telle prolifération de séquences que le Concile de Trente, impitoyablement, les réduisit à quatre.

Mais l'histoire des proses est instructive : elle témoigne du souci permanent de l'Église pour recueillir l'attention du peuple. Ce fut un grand moment de son histoire, en lequel était brillamment assurée sa fonction poétique. S'il revenait à l'autorité de choisir, d'élaguer, elle n'entendait pas, par ces actes, tarir une source d'invention nécessaire à l'expression de sa foi.

En ce même XIIIe siècle, Alphonse X, roi de Castille et d'Aragon, célèbre par les restaurations culturelles de son royaume, ne dédaigna pas de publier un recueil de cantiques dédiés à la Sainte Vierge (1).

En voici un :



Isabel Pope (2) nous en donne l'analyse suivante qui présente un double intérêt, littéraire et musical : si l'on nomme A et B le schéma métrique et a et b le schéma mélodique, nous obtenons, pour le cantique que nous venons de citer, le tableau suivant :

REFRAIN	A : *Muy grand dereit e das bestias obedecer*	a	REFRAIN
	A : *a Santa Maria de que Deus quis nacer*	b	
COUPLET	B : *Ed es muragre se Deus m'ampar*	b'	CHANGEMENT
	B : *muy premoso vos quer ora contar*	b'	
RETOUR	B : *Que quiso mui grand' a Groriosa mostrar*	a	RETOUR
	A : *oyde-mi-o se ouçades prazer*	b'	

Ainsi, deux sortes de rimes *er* et *ar* et deux formules mélodiques, faciles à apprendre, permettent une grande souplesse de l'ensemble.

On trouve des formules semblables dans les goigs (chants de joie) catalans que M. l'Abbé François Millasseau analyse ainsi :

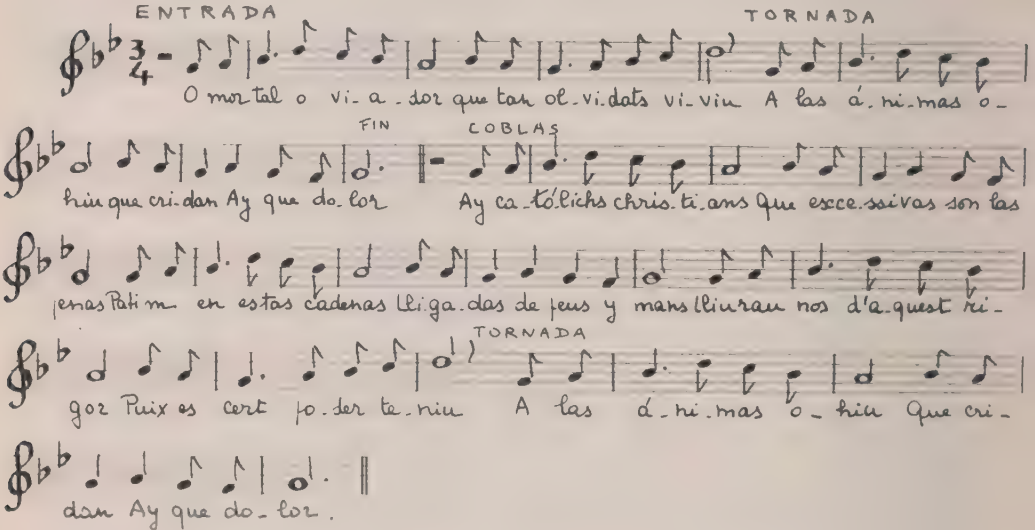
« Ces mélodies tiennent beaucoup plus de la chanson populaire des vieux troubadours que du cantique d'église, tel qu'on le connaît aujourd'hui. La facture habituelle des goigs est la suivante : un premier quatrain, comprenant l'introduction dans les deux premiers vers et le refrain : « Tornada » ou « Rescobla », dans les deux derniers. Viennent ensuite « les cobles », ou strophes, constituées par trois groupes de deux vers (d'où le mot « cobles »). On termine le chant sur un dernier quatrain, qui répète une dernière fois la « tornada ». La mélodie s'étend sur une « cobla » (groupe de deux vers); le premier vers porte la demande mélodique; le second vers, la réponse. La mélodie de la « tornada » est souvent la même que celle de la « cobla »; seulement, dans les deux premiers vers du quatrain initial et du

(1) Cantigas de Santa Maria. Editions du Marquis de Valmar, Madrid, 1889.

(2) Cancionero de Upsala, Estudio sobre el Villancico Polifonico, p. 16, Mexico, 1952.

quatrain final, ainsi que dans les deux derniers vers des strophes, la mélodie donne une cadence non conclusive, qui demande l'arrivée ou le retour de la « tornada ». Celle-ci est reprise en chœur par toute l'assistance (1). »

Voici un « Goigs » des âmes du Purgatoire :



Si nous lui appliquons le schéma d'analyse d'Isabel Pope, nous obtenons le tableau suivant :

ENTRÉE	A : *O mortal o viador*	a
	B : *que tan olvidats viviu*	b
REFRAIN	B : *A las ánimas ohiu*	a
	A : *que cridan Ay que dolor*	c
COUPLETS	C : *Ay católichs christians*	a
	D : *Que excessivas son las peras*	d
	D : *Patim en estas cadenas*	a
	C : *Lligadas de peus y mans*	d
	A : *Lliurau nos d'aquest rigor*	a
	B : *Puix es cert poder teniu*	b
REFRAIN	B : *A las ánimas ohiu*	a
	A : *Que cridan Ay que dolor*	d

Nous avons encore ici une démonstration de ce que peuvent donner douze vers octosyllabiques et quatre formules mélodiques simples : la composition subtile de ces éléments crée un ensemble d'une souveraine beauté et montre la permanence séculaire d'une royale création populaire.

(1) Goigs del Rossello recueillis par J. Deloncle. Perpignan, 1952.

Vers 1300 naquit à Florence *l'Ars nova*. De nouveaux moyens de notation musicale ne faisaient que transcrire les inventions musicales de l'époque. La chanson devient savante, elle s'entoure d'instruments, devient Madrigal, Ballade et Caccia. Ce style nouveau devait trouver dans la chapelle des ducs de Bourgogne le lieu de son épanouissement français pendant la première moitié du XV^e^ siècle. Gille de Binche, Pierre Fontaine, Jacques Vide, Nicole Grenon, Gilles Joye, Hayne de Ghizeghem, Robert Morton inventent un style polyphonique nouveau. On fait remarquer que, depuis Guillaume de Machaut, la tradition des poètes musiciens ne s'était pas perdue. Certes Charles d'Orléans est l'auteur d'une chanson de Binchois :

Mon cœur chante joyeusement
quand il lui souvient de sa belle. (1)

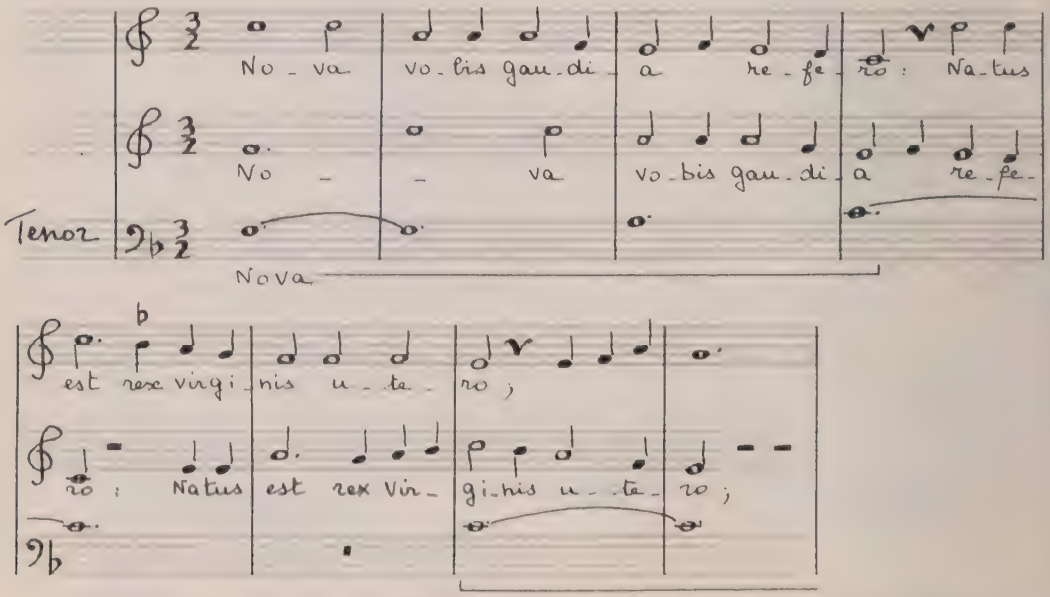
Les cours d'amour, les écoles de rhétorique, la réserve inépuisable du Roman de la Rose, four-

(1) Jean Marix : Les musiciens de la cour de Bourgogne au XV^e^ siècle, Paris, 1937.

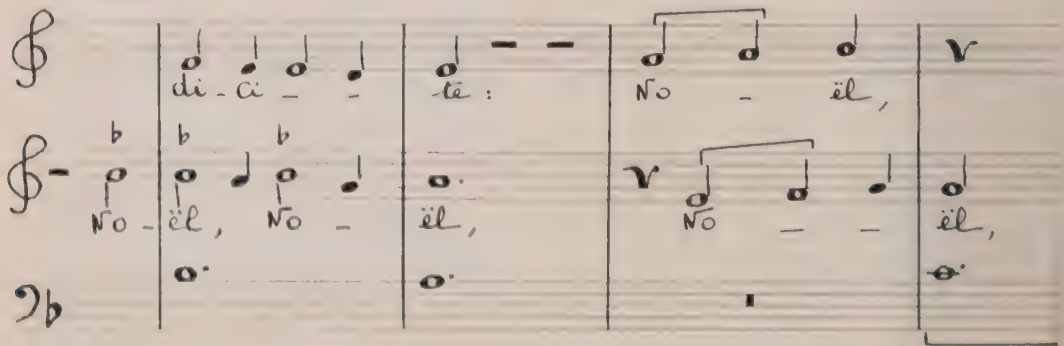
nissaient toujours une ample matière littéraire. Rondeaux, ballades et bergerettes ont connu une renommée séculaire. Ces chants avaient-ils une audience populaire? Il est difficile de le nier, au moins pour certains d'entre eux : bien des thèmes issus du peuple devaient lui être encore perceptibles au travers des compositions de cour dont ils formaient souvent la base.

Si Nicole Grenon appartint occasionnellement à la chapelle du duc de Bourgogne, il fait partie de l'église de Paris. Son renom lui vaudra d'être engagé par la cathédrale de Cambrai et même par la chapelle du Pape. Nous possédons un curieux motet de ce clerc, qui fait alterner les strophes de dix pieds latins d'une prose en l'honneur de la Nativité avec les acclamations françaises de Noël.

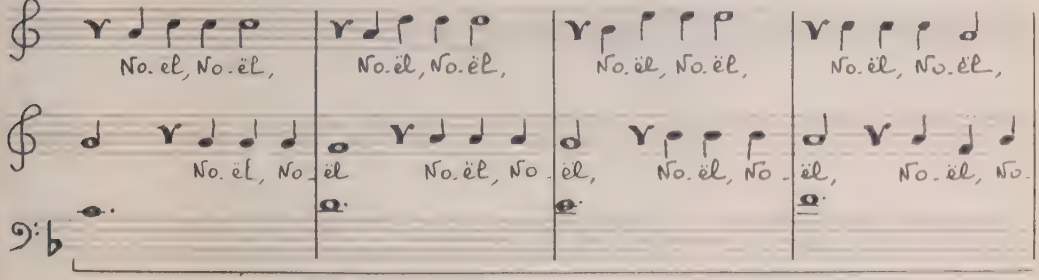
Voici par exemple les premières mesures :

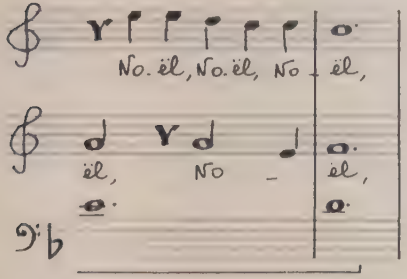


Le style polyphonique est très proche de celui des chansons dont nous venons de parler. Nous savons d'ailleurs que les musiciens de ce temps ne répugnaient nullement à user d'une chanson profane pour servir de partie fondamentale à une pièce religieuse. Mais le caractère change. Sur les mots *dicite : noël*, on ménage une transition :



Puis ce sont les exclamations joyeuses qui semblent donner la réplique populaire à un invitatoire de style assez réservé chanté par le clergé ou les chantres.





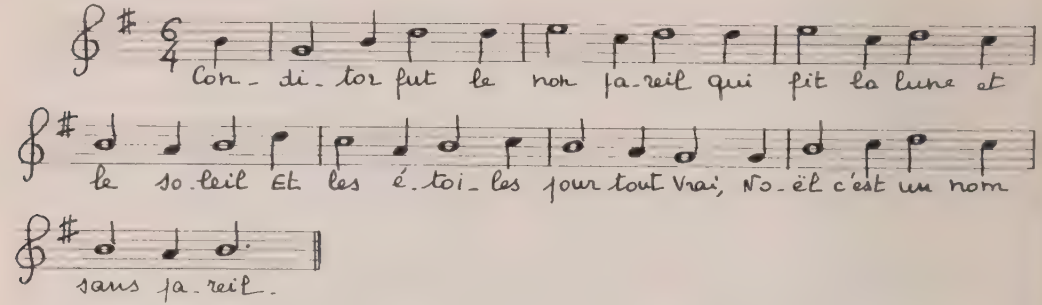
N'est-ce pas là un effort significatif du souci de rejoindre l'âme populaire par des moyens qui ne sont en aucune façon démagogiques?

Évoquer Josquin des Prez, c'est faire appel à ce que la polyphonie de la première partie du XVI^e^ siècle a de plus pur et de plus grand. On étonne parfois lorsqu'on rappelle que plus de la moitié de ses messes prirent pour « cantus firmus » des chansons françaises, italiennes ou basques. Certes, l'art du contrepoint suffisait souvent à transfigurer ces thèmes, mais l'incroyable popularité de Josquin vient sans doute du fait que son sens religieux profond ne dédaignait pas plus les racines populaires du chant qu'il ne méprisait les ressources de la science musicale. Avec lui la tradition chrétienne a dû trouver un curieux équilibre entre les exigences de la pureté de la foi, le fruit de la création populaire et les rigueurs d'une technique éblouissante. Si le Concile de Trente se montra sévère avec l'introduction des thèmes profanes dans la musique sacrée, c'est qu'il revenait une fois de plus à l'autorité ecclésiastique de rappeler un équilibre. Il ne condamnait pas Josquin et si Palestrina éclipsa pour longtemps sa gloire, on découvre à nouveau de nos jours la plénitude et la pureté du vieux maître.

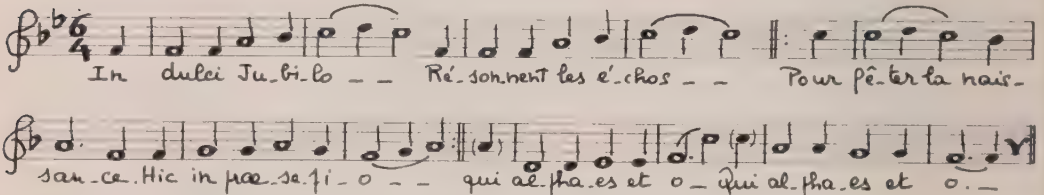
Puisque le temps de Noël est proche, il nous faut évoquer ici la grande tradition des chants populaires qui, depuis la fin du XV^e^ siècle, ont ravi l'âme populaire.

N'oublions pas toutefois en premier lieu le « Conditor » en français qui, bien qu'imprimé en 1520, n'en garde pas moins des attaches plus

anciennes avec la liturgie. L'hymne « Conditor alme siderum » date du xe siècle et sa mélodie lui est antérieure. La voici dans la version donnée par Henri Davenson (1).



Quant aux Noëls « farcis » du xvie siècle, ils semblent s'être efforcés de jeter une fois de plus un pont entre le latin liturgique et la langue vulgaire.



Un recueil ancien, « La grande Bible des Noëls français », qui apparaît vers 1554, nous offre une abondante production poétique. Il n'est pas inutile de mentionner parmi leurs auteurs, comme le fait Davenson (2) « nombre d'hommes d'église, prêtres ou organistes comme Lucas Le Moigne, curé de Saint-Georges du Puy-La-Garde en Poitou, dont le recueil parut en 1520, ou Jean Daniel dit Maître Mitou, organiste de Saint-Maurice et chapelain de Saint-Pierre d'Angers (3) ».

La veine poétique des Noëls ne tarira guère jusqu'au xviiie siècle. Comme pour les proses, un phénomène de surproduction se fera sentir. Si de nos jours certains de ces Noëls nous semblent désuets, trop païens ou trop sentimentaux, c'est que la sensibilité du peuple fidèle varie avec les temps; mais ils demeurent pour nous comme un témoignage éloquent de la foi, en des siècles qu'en vertu d'une fausse optique historique nous serions tentés de croire païens.

Nous arrêtons ici notre enquête, souhaitant

(1) Le Livre des Chansons, 2e édition, Club des Libraires français, Paris, 1957, p. 326.

(2) Op. cit., p. 33.

(3) Quant à l'audience populaire de ces recueils, citons HENRI POULAILLE : « Quelle meilleure preuve de leur valeur populaire que le succès extraordinaire des recueils qui, sous le nom de *Bibles des Noëls*, continua sans interruption de 1550 à 1880. Ces *Bibles des Noëls* firent la fortune d'imprimeurs, de lignées d'éditeurs même, les Oudot et les Garnier de Troyes, entre autres, au XVIIe et XVIIIe siècle. Ces Bibles étaient les livres les plus demandés aux colporteurs qui les diffusèrent dans la France entière. Il n'était pas de villages qu'ils ne visitassent, pas de foyer qui n'eût sa Bible. Il en sortait de Melun, de Paris, de Troyes, de Poitiers, de Bordeaux, de Niort, de Bourges, d'Orléans, de Toulouse, etc. Au XIXe siècle, les éditeurs d'imagerie s'y mirent aussi : Epinal, Montbéliard, etc., concurrencèrent leurs devanciers. On ne saurait compter ces publications; certaines Bibles dépassèrent les cent mille. Sur papier à chandelle, quelques vestiges de cette production nous restent qui se paient aujourd'hui très cher. » *Les plus beaux Noëls français*, Paris, 1943.

un jour la reprendre pour la continuer, la préciser, l'amplifier. Le psautier huguenot, le choral luthérien méritent chacun une étude. Nous espérons pouvoir les donner ici un jour.

Ces quelques notes nous ont permis d'évoquer un souci constant de l'Église : rejoindre le peuple fidèle dans sa simplicité, ses aspirations, sa sensibilité. Dans ce domaine pastoral, les formes naissent spontanément et s'usent vite. Cela est normal. Si le chant grégorien semble avoir atteint un degré de pureté qui lui permet de défier les siècles, cantiques, proses et Noëls ont subi les vicissitudes du temps. On ne saurait en conclure qu'il n'est pas souhaitable de suivre la voie que la tradition populaire de l'Église nous a tracée. Il faut se garder de chercher en ce domaine la formule définitive. Elle n'existe pas. Chaque temps a son visage, chaque visage a son sourire et sa façon de pleurer. Demandons plutôt aux poètes et aux musiciens chrétiens de nous faire des cantiques, des chants, d'inventer des genres nouveaux pour que l'assemblée du peuple fidèle puisse trouver, aujourd'hui encore, dans la musique le miroir fidèle de son Dieu et de son cœur.

A.-M. COCAGNAC.

L'enregistrement des disques à Saint-Roch.

DEUX DISQUES :

Une expérience pastorale et musicale

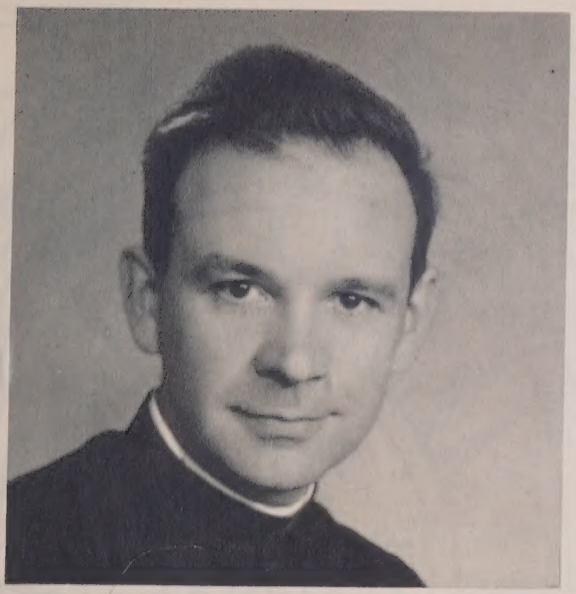
Au cours du mois de septembre a été tentée en l'église Saint-Roch, une expérience pastorale et musicale. Il s'agissait, pour la maison de disques LUMEN, d'enregistrer six cantiques pour les paroisses, composés par M. Pierick HOUDY.

Expérience pastorale et musicale car ces chants destinés aux paroisses se composaient essentiellement d'un refrain alternant avec des couplets. Une schola plus spécialisée se voyait confier l'exécution des couplets mais le peuple devait chanter le refrain. Entre dix-neuf heures trente et vingt heures, la foule avait appris les six refrains. Cela permettait aux musiciens, à l'auteur Pierick HOUDY qui tenait l'orgue et à Mlle Yvonne GOUVERNÉ qui dirigeait l'ensemble, d'utiliser le chant de la foule comme un *cantus firmus* sur lequel venait se greffer, selon les cas, trois autres voix mixtes, le chant de la maîtrise des petits chanteurs de l'École Bossuet, dirigés par M. l'Abbé MÉRIGOT, un accompagnement plus orné d'orgue ou celui d'un petit orchestre de bois : flûte, cor anglais, hautbois, basson.

Ainsi, à partir du chant de la foule, on pouvait discerner une progression musicale qui aboutissait à l'impressionnant tutti où la musique n'était pas lésée, sans que la foule soit tenue à l'écart.

Le fruit de cette expérience est réuni en deux disques 45 tours, sous le titre :

CANTIQUES POUR LE TEMPS PRÉSENT, le premier étant consacré au cycle de Noël, l'autre au cycle de Pâques.



IN MEMORIAM

C'est avec une très profonde douleur que nous avons appris le décès de Monsieur l'Abbé Charles RAYNAL, Curé du Sacré-Cœur de MAZAMET. Lorsque, voici plusieurs années, ce jeune prêtre vint nous demander conseil pour la construction de son église, nous avions pu déjà apprécier son intelligence et ses qualités de cœur. Avec Monsieur Joseph BELMONT, Architecte, il construisit cette très belle église que nous avions à plusieurs reprises montrée à nos lecteurs (N^{os} 11-12 1958 et 9-10 1960). Plusieurs visites à sa Paroisse nous avaient révélé le pasteur ferme et perspicace qui se cachait derrière un visage rayonnant de bonté. Il est enterré au chevet de son église comme la pierre de la Fondation invisible et définitive.

Toutes les gravures qui illustrent ce cahier proviennent de la collection éditée par l'antique imprimerie GUASP *de Palma de Mallorca. Seules les gravures des pages* 10, 11 *et* 29 *sont tirées de " L'histoire illustrée de la Musique ", Éditions de l'Œil. Les photographies sont : page* 14 *des Monuments Historiques, page* 30 *de Cocagnac, page* 31 *de Bourguignon.*

L'ART SACRÉ, Directeurs RR. PP. Capellades et Cocagnac. O. P.

Directeurs de 1937 à 1954 :
RR. PP. COUTURIER et RÉGAMEY, O. P.
fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix du fascicule : 2,50 NF.

Abonnements : 1 an, France : 12 NF, pour les ecclésiastiques et les communautés religieuses : 11 NF. Étranger : 14 NF. - Abonnement de soutien : 15 NF. La Reliure Clio, Pega bleu, 24 cahiers : 5 NF. aux Éditions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VII[e] - C.C.P. Paris 1436-36.